

La lectura política de la comedia calderoniana: el caso de *Amor, honor y poder*

Political Readings of Calderon's Comedies: the Case of *Amor, honor y poder*

Javier Rubiera

Université de Montréal

CANADÁ

javier.rubiera@umontreal.ca

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 5.1, 2017, pp. 397-407]

Recibido: 14-12-2015 / Aceptado: 22-12-2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2017.05.01.25>

Resumen. Este artículo cuestiona la interpretación de Don Cruickshank de *Amor, honor y poder*, quien especula sobre los paralelos entre algunos de los personajes de la obra (Rey Eduardo, Flérida, Teobaldo) y personajes históricos de 1623, cuando se representó en Madrid la comedia (Felipe IV, Infanta María de Austria, Príncipe de Gales). El autor muestra los defectos en la argumentación de Cruickshank y proporciona al final unas reflexiones de carácter metodológico sobre el análisis y la interpretación de los textos dramáticos.

Palabras clave. Calderón, lectura política, interpretación de la comedia, Cruickshank, Felipe IV, Carlos Estuardo-Príncipe de Gales, Infanta María.

Abstract. This paper challenges Don Cruickshank's interpretation of *Amor, honor y poder* who speculates on the parallels between some play's characters (Rey Eduardo, Flérida, Teobaldo) and historical personages in 1623, when the play was performed in Madrid (Philip IV, María Anna of Spain, Prince of Wales). The author shows the flaws in Cruickshank's arguments and at the end provides some methodological reflections on the analysis and interpretation of dramatic texts.

Keywords. Calderón, Political Reading, Interpretation of Dramatic Play, Cruickshank, Philip IV, Charles Stuart-Prince of Wales, María Anna of Spain, Spanish Match.

En el título de la que pasa por ser su primera pieza dramática —*Amor, honor y poder*— parece reunir ya nuestro dramaturgo, como si fueran las cintas de una divisa, las tres esferas o campos de acción en cuyas encrucijadas van a afrontarse, en clave trágica o en clave cómica, tres de las fuerzas mayores de su teatro, cada una de las cuales lleva en sí misma la posibilidad dramática de introducir la felicidad, la concordia y el orden o la infelicidad, la discordia y el desorden en el individuo, en la familia o en la república¹.

Hace ahora quince años F. Ruiz Ramón publicaba sus consideraciones sobre el desafío de hacer de «Calderón nuestro contemporáneo». Para lograrlo, una de las estrategias de la crítica ha sido, y sigue siendo, la de favorecer la imagen de un Calderón menos sirviente cortesano que 'intelectual' crítico, lo que le haría más moderno y se supone que más digno de nuestra atención. Interesaría más el demostrar que se hubiera comprometido políticamente desde una postura crítica que sus supuestos valores como hombre de teatro, como pensador, como poeta, es decir, interesaría más el lado político del artista que el reconocimiento del valor de su obra teatral. No puedo ocultar el poder de atracción que estas propuestas tienen sobre los jóvenes estudiantes en las aulas universitarias y nada tengo que objetar a la lectura política de los textos dramáticos, siempre que se haga desde posiciones críticas fundadas en un análisis textual adecuado, que no fuerce inapropiadamente la letra y el sentido de los versos según la conveniencia del investigador. A estos jóvenes estudiantes se dirige en buena medida el presente artículo con el fin de señalar lo que considero prácticas no muy lejanas de lo que recientemente Ignacio Arellano² ha llamado «métodos de alejamiento del texto literario», aunque en este caso aparenten realizar una lectura atenta o 'close reading'.

insigne estudioso del teatro del siglo de oro y particularmente del de Calderón, Don W. Cruickshank es el máximo especialista en los manuscritos calderonianos y en la impresión y difusión de comedias en el siglo XVII, con un conocimiento extraordinario del funcionamiento de las imprentas. Domina el panorama editorial del XVII, sobre el que ha escrito numerosos ensayos que distinguen y precisan los diferentes modos y cauces de impresión de comedias (sueltas, partes, colecciones). Publicó hace unos años una gruesa biografía de Calderón y su carrera secular, dramaturgo de cuyas comedias ha realizado varias ediciones críticas. En colaboración con J. Varey había publicado ya en 1973 *The comedias of Calderón* en 19 tomos. Es, pues, una autoridad reconocida en el ámbito de los estudios calderonianos y precisamente por ello me parece particularmente necesario comentar algunos de sus procedimientos críticos cuando se enfrenta a la interpretación de las comedias de la primera época, procedimientos que me parece que se extienden cada vez más en la profesión y sobre los que trato de alertar a los estudiantes universitarios, para que los eviten.

1. Ruiz Ramón, 2000, p. 98.

2. Arellano, 2015.

Cruikshank se inscribe en una corriente que desde hace unos treinta años insiste en hacer una lectura política de las comedias calderonianas³, en las que se ven además alusiones concretas a acontecimientos y personas contemporáneas a la representación, con avisos, mensajes y lecciones más o menos en clave, descifrables por una parte del auditorio. El propio Cruickshank hace referencia a Margaret R. Greer como paladina de esta postura, sobre todo en el análisis de las fiestas cortesanas desde 1635, particularmente a partir de 1650, que tan agudamente realizó hace años en *The Play of Power*. Por su parte Cruickshank trata de ver, sin embargo, cómo Calderón «se sirvió de la historia como vehículo sutil de crítica de la corte o del gobierno»⁴ ya en sus obras juveniles de los años veinte. Para ello comienza con la obra representada en 1623 *Amor, honor y poder*, sobre la que ha escrito un artículo extenso y detallado⁵ que es la base de sus reflexiones sobre «la crítica discreta del poder en la obra calderoniana de la primera época»⁶. Con el mismo tono y la misma intención ha escrito sobre la cuestión en su celebrada biografía de Calderón⁷.

En esos tres textos sobre *Amor, honor y poder*, así como en el resto de referencias a comedias de los años veinte, a pesar de la apariencia de rigor que confieren el uso cuidadoso de las fuentes y la lectura atenta de los textos —que se fija en detalles, a los que se da nueva significación—, el tipo de crítica de Cruickshank se basa, en mi opinión, en un análisis insuficiente, a veces impreciso o sencillamente incorrecto, de las comedias de las que habla. Se trata de una típica técnica de selección interesada de citas o de referencias, con manipulación o maquillaje que las hace encajar en lo que se quiere demostrar, en medio de una excesiva recurrencia a fórmulas supositivas («posiblemente», «probablemente», «es posible», «es de presumir», «según parece», «parece improbable», «es de suponer»...). Nada habría que objetar a la introducción prudente de conjeturas o hipótesis, si no fuera porque al lado de ellas, de repente, aparecen afirmaciones tajantes, o se dan saltos lógicos que sin embargo están hábilmente unidos por «por lo tanto» o «pues», que parecen asegurar la coherencia y la progresión del discurso. Se selecciona un determinado fragmento, cita o alusión, se descontextualiza, se 'olvida' lo que no favorece, se magnifica lo que interesa y se acaba dando la imagen que se desea. De este modo

3. Sobre esta cuestión ha escrito dos artículos brillantes e imprescindibles Santiago Fernández Mosquera (2006 y 2008), que me evitan más precisiones ahora. Al respecto véanse igualmente las reflexiones de Ruano de la Haza (2011 y 2013) y, de modo general, Arellano (2011). Ya también Arellano (1991) había llamado la atención sobre la operación arriesgada de probar correspondencias y paralelismos entre la ficción dramática y la realidad histórica, estudiando el caso de *El agua mansa* y *Guárdate del agua mansa* de Calderón. Sobre el mismo fenómeno crítico aplicado a los autos calderonianos es muy recomendable el artículo de Sánchez Jiménez (2012).

4. Cruickshank, 2002, p. 95.

5. Cruickshank, 2000.

6. Es el título de su intervención en un congreso internacional celebrado en Ottawa en octubre del 2000 y publicada en la Actas seleccionadas correspondientes (2002, pp. 95-105). Mis comentarios críticos se referirán especialmente a esta publicación, aunque aludiré a los otros dos textos de Cruickshank sobre *Amor, honor y poder* que con mayor o menor extensión se ocupan del mismo asunto.

7. Cruickshank, 2011, pp. 127-129.

se produce una distorsión del sentido, pero como el lector no tiene necesariamente delante los textos, no puede comprobar la veracidad de los asertos.

Como es bien sabido, en el caso de *Amor, honor y poder* se insiste en poner en relación elementos de la acción dramática de la comedia, en la Inglaterra de Eduardo III (hacia 1342), con elementos de la situación histórica de Madrid a finales de junio de 1623, durante la visita sorpresa del Príncipe de Gales, Carlos Estuardo, para tratar de lograr el matrimonio con la Infanta María, hermana de Felipe IV. Se trata de un episodio importantísimo para el estudio de la vinculación de arte, teatro y poder en la España del XVII. La visita se dilató durante unos seis meses (del 17 de marzo al 9 de septiembre) y, a pesar de un pacto formal, no concluyó con el matrimonio de Carlos y María. Durante ese periodo se vivió —porque así se favoreció desde la Corte— una auténtica fiebre de fiestas populares y cortesanas, corridas de toros, juegos en la plaza mayor, fuegos de artificio y representación de numerosas comedias en diferentes lugares⁸. Hay noticia de la representación de *Amor, honor y poder* el 29 de junio de 1623 en El Alcázar de Madrid, aunque no hay constancia de que la presenciara el Príncipe de Gales. Si la comedia se compuso con el fin de representarse ante él, debió acabar de componerse al menos un mes antes, cuando no se sabía ni cuándo ni en qué terminaría la visita. Es cierto que había muchas reticencias a que se produjera la boda entre una católica y un protestante (para lo que se necesitaría una dispensa papal), aunque incluso Carlos, en algún momento, se mostró dispuesto a convertirse y a aceptar las condiciones del lado español. Por otro lado, en Inglaterra había un sector antiespañol que no veía con buenos ojos la posible boda y Olivares también dilataba su respuesta por diferentes motivos, pendiente de la evolución de los graves asuntos en el Palatinado de Renania⁹, antes de comprometerse en una alianza con Inglaterra. Olivares no estaba convencido de la conveniencia de esta alianza, a pesar de sus evidentes beneficios para la Monarquía hispánica en el equilibrio de poder en Europa y en los mares del mundo —que dejarían a Francia y a Holanda en muy segundo lugar—, pues le podría enemistar con la rama Habsburgo o Austria que dirigía el Imperio.

Como hemos dicho, durante la estancia del príncipe de Gales, que se prolongaba y prolongaba, se trató de dar una muestra de vitalidad, de esplendor, de poderío, mediante manifestaciones festivas de todo tipo, entre ellas la representación de autos y comedias: divertimentos para el pueblo y distracción para el príncipe de Gales, al que había que atender, mantener entretenido y a veces impresionar.

Don W. Cruickshank lee las comedias calderonianas de los años veinte de carácter histórico-legendario tratando de demostrar su relación con el contexto histórico-político español contemporáneo, entrevistando una «crítica sutil» en la postura de Calderón. Para ello según mi opinión, presenta inadecuadamente las pruebas,

8. En relación con este episodio hispano-inglés véanse los trabajos contenidos en Samson (2006) y la tesis doctoral de Zaida Vila Carneiro (2013).

9. Federico, el yerno del rey de Inglaterra, había sido expulsado de sus territorios del Palatinado de Renania, lugar estratégico sobre cuya influencia disputaban Inglaterra, Holanda, la Monarquía hispánica y el Imperio. Para todo el trasfondo histórico de la visita del Príncipe de Gales a España, puede verse Elliott, 1990, pp. 238 y ss.

eligiendo los datos y colocándolos forzosamente en la dirección que le conviene, según un método que ya he descrito más arriba. Es un método demasiado común ya, un método que desoye la 'intención del texto', para construir desde su propia postura de 'hermenéutica de la sospecha' una lectura en apariencia muy aguda a partir del descubrimiento de indicios significativos en detalles que sin embargo son contradichos por hechos significativos mayores que no se muestran al lector.

En el fondo, y en primer lugar, puede apreciarse el que se privilegia excesivamente la *mimesis* sobre la *imitatio*, es decir, la relación de la 'obra dramática' con la 'realidad' histórica del momento de la escritura (como posible referente) por encima de la relación de la 'obra dramática' con otras obras dramáticas del mismo paradigma. Se deja de lado el que, en el siglo XVII, la 'obra' (comedia, novela, poema) se compone siempre dentro de una tradición con la que se dialoga y a la que se refiere. Cuando es de tipo histórico-legendario se compone, además, en relación con unas fuentes, dentro de un molde que remonta a la *Poética* aristotélica y que Tirso de Molina, en los *Cigarrales de Toledo*, resume admirablemente cuando habla de escribir o fabricar «sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas de ingenio fingidas», siendo esto la base de la verosimilitud. En segundo lugar, es muy discutible el modo de proceder al trazar y exponer los supuestos paralelismos entre obra y realidad.

Puede discutirse, entonces, si *Amor, honor y poder* tiene más de lo que parece más a, la 'realidad' de la situación de 1623 en Madrid, o a las fuentes histórico-legendarias y ficcionales, de donde las extrajo Calderón, y a otras comedias de amor cortesano con presencia protagonista de un Rey que trata de amar —y de forzar a amar— desde su situación de poder. Sin duda es legítimo, como pregunta de investigación, cuestionarse sobre la posible relación de personajes y situaciones de la obra con la realidad histórica, pero no se debe perder de vista la función de representación. Pero para ello ¿no sería recomendable tratar con rigor las analogías, sin forzar el sentido de los textos a conveniencia? Lo primero, por lo tanto, es mostrar al lector cuál es la base de la comparación. En este caso tenemos una realidad histórica: el Príncipe de Gales (Carlos de Inglaterra) acompañado por Buckingham se presenta por sorpresa en Madrid para tratar personalmente de su boda con la hermana de Felipe IV, María. Más allá de sentimientos amorosos particulares (los de Carlos y María)¹⁰, el que se llegue a un compromiso matrimonial tiene como obstáculos tanto problemas de carácter religioso como muy complejos problemas de carácter político que afectan al equilibrio de fuerzas en Europa. Muchos actores históricos intervienen de fondo o en la sombra: el Rey de Inglaterra, Olivares, el Papa, entre otros, porque no se trata de un asunto personal sino de un asunto de estado con muchas implicaciones. Por su parte, la comedia de Calderón¹¹, muestra

10. 'Se dice' (es muy difícil distinguir en el episodio verdades de habladurías y quién sabe lo que pasaría por el interior de Carlos y de María) que Carlos estaba perdidamente enamorado de María, pero que María no habría aceptado casarse con un 'hereje' y que habría amenazado a su hermano (el rey Felipe) con meterse en un convento si se la obligaba a casarse.

11. Para las referencias a la obra de Calderón, indicaré los números de verso de cada jornada según la edición fácilmente consultable en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/amor-honor-y-poder--0/html/>. Recomendando, sin embargo, la edición de S. Fernández

un conocido episodio histórico legendario inglés que tiene como protagonista a un Rey (Eduardo III) enamorado de una noble (Estela, hija del conde de Salveric o Salisbury) que, con ingenio, se resiste a sus galanteos y a su intento de forzarla, hasta que al final el Rey decida desposarla y hacerla Reina para así poder amarla. A la historia de esta pareja principal se unen a modo de cuarteto la hermana del Rey (la infanta Flérida) y el hermano de la noble Estela (Enrico), con dificultades para lograr su unión (él intimidado ante la idea de cortejar a la hermana del rey; ella dudosa de sus sentimientos hacia Enrico, al que está muy agradecida por haberle salvado la vida, y dudosa de los sentimientos de Enrico por ella). Todo terminará en bodas cruzadas de las dos parejas de hermanos. Para introducir mayor complicación e interés en la trama —es lo propio de una intriga de enredo amoroso—, cada una de las dos damas tiene un pretendiente: Teobaldo, que ha venido de Hungría para cortejar a la infanta, y Ludovico, ambos miembros de la corte del rey. El obligatorio personaje de gracioso es Tosco, cazador y criado al servicio de Enrico, que hará sus esperados chistes y gracias.

Los paralelismos entre la ficción y la vida real para Cruickshank son «harto evidentes»:

1. «como deja entrever el hecho de que uno de los personajes sea la hermana menor de un joven rey a la que corteja un príncipe extranjero»¹². Se introduce aquí el adjetivo 'joven' para un rey sobre el que en la comedia no se propone como rasgo caracterizador su juventud. Interesa al crítico para dar sensación de mayor proximidad con la posible referencia real (Felipe IV, de 18 años en 1623), como luego se verá. Pero lo más importante es que se habla de un «príncipe extranjero», del que se oculta o no se dice que es un personaje secundario, con un rendimiento muy limitado en la comedia. Sobre el hecho de que el príncipe sea un conde o conde, como dice el crítico, no se sabe nada de pasada, a que ha venido de Hungría con la esperanza de lograr el favor de la infanta¹³. Pero sobre el hecho de que sea un «príncipe», nada se dice, ni es tratado como tal. Nada. Sin embargo, conviene bien al crítico introducir ese término para forzar la analogía. Si se quiere decir con ello que es 'persona principal' (evidentemente es verosímil pensar que sea un noble para optar a la mano de la infanta), entonces el uso de 'príncipe' es equívoco: al ponerlo al lado de «Príncipe de Gales», con el que quiere identificarse, quiere darse a entender que es hijo del Rey como él. Si no, ¿por qué insistir en el término?¹⁴

Mosquera (sin numeración de versos, según los criterios de la Biblioteca Castro) o la de Zaida Vila Carneiro en su tesis de doctorado.

12. Cruickshank, 2002, p. 95.

13. Nada se sabe de ello, ni lo hace suponer, hasta el comienzo de la segunda jornada: «Llamado de esta esperanza / vine, señor, desde Hungría / por ver si la suerte mía / tan grande ventura alcanza. / Tú después me has ofrecido / efectuar el concierto / y, de la esperanza muerto, / con la esperanza he vivido» (Jornada segunda, vv. 29-36).

14. La cuestión no es ni mucho menos baladí. Obsérvese este desplazamiento: en su artículo para *Bulletin of Hispanic Studies*, Cruickshank comienza a referirse al argumento de la comedia así: «Here we have a young king with an unmarried sister, while at his court is a foreign prince, Teobaldo, who has come to press his suit» (2000, p. 82). En la biografía de Cruickshank sobre Calderón, al referirse a

2. «En la obra, como en la vida real, el príncipe vuelve a su tierra desilusionado»¹⁵. La obra termina con un desenlace muy rápido —como es normal en el género— sin referencia alguna a la desilusión del 'príncipe', aunque pudiera suponerse que si regresara a su tierra, volvería desilusionado. En la vida real, en 1623, no se podía saber ni en mayo (cuando quizás se escribiría la comedia) ni a finales de junio (cuando se representó) cómo iba a volver a su tierra el Príncipe de Gales, así que ¿cómo se puede presentar como un paralelo?
3. «Calderón, sin aventurarse en el peligroso campo de las diferencias religiosas, avisa de esta manera al príncipe de que modere sus exigencias en el contrato matrimonial o que se prepare a recibir una desilusión»¹⁶. Nótese que, efectivamente, en la comedia de Calderón no hay ni una sola referencia a cuestiones religiosas, diferencia importantísima en la realidad de 1623. Nótese también cómo el crítico, a partir de las rápidas y ligeras suposiciones anteriores¹⁷, saca ya una conclusión de aviso al príncipe.
4. «Durante el desarrollo de la obra, Calderón introduce la imagen de Diana y el príncipe Acteón, posiblemente inspirado por las torpes tentativas que realizó Carlos para espiar a María mientras ésta se lavaba la cara con el rocío de una mañana de mayo en una zona privada de los jardines reales»¹⁸. En el segundo acto, Calderón en una misma escena introduce tres imágenes histórico-mitológicas. Por un lado, el rey Salomón y la reina de Saba, y la fábula de Diana y Acteón. Ambas las introduce el gracioso Tosco (Jornada segunda, vv. 426-478), recién llegado a un jardín, que es el espacio donde se desarrolla la acción. Inicialmente están introducidas para hacer reír, con el modo en que un ignorante se refiere a ellas: primero habla de que vio unos tapices que le

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

Amor, honor y poder, dice la traducción española de la obra: «El argumento proporciona incluso varios lazos más: representa a un príncipe extranjero, Teobaldo, llegado a la corte del joven rey Eduardo para cortejar a la hermana de este. El paralelo con Carlos es obvio» (2011, p. 128). La deriva continúa: en la reseña crítica a la biografía de Cruickshank, J. M. Ruano de la Haza, otro investigador eminente y agudo como pocos, no se muestra de acuerdo con diferentes aspectos críticos del libro y cuando llega a *Amor, honor y poder*, antes de poner objeciones a su interpretación, acepta lo siguiente: «Es cierto que parece demasiada coincidencia que para homenajear al Príncipe de Gales durante su visita a Madrid en 1623, Calderón compusiera una comedia titulada *Amor, honor y poder*, que trata de la visita de un joven príncipe a la corte del rey Eduardo...» (2013, p. 469). Si la comedia tratara de eso, sería efectivamente mucha coincidencia, pero el caso es que no trata de eso: no trata de esa visita, no hay tal 'príncipe' y la alusión al joven extranjero supone una referencia mínima y aislada, con muy poco rendimiento dramático. También Z. Vila Carneiro en su tesis doctoral describe a Teobaldo como «un noble extranjero que forma parte de un triángulo amoroso junto con Flérida y Enrico. [...] Se trata de un personaje secundario apenas desarrollado que se limitará durante toda la comedia a dar cuenta de los celos que siente de Enrico» (pp. 48-49), pero más adelante se refiere a él como «príncipe extranjero» (2013, pp. 123 y 126). La sombra de la autoridad de Cruickshank es difícil de disipar.

15. Cruickshank, 2002, p. 96.

16. Cruickshank, 2002, p. 96.

17. Entre ellas he dejado de lado la 'deducción' de que «esta fue una de las obras a cuya representación en palacio asistió el príncipe inglés» (p. 96).

18. Cruickshank, 2002, p. 96.

dijeron eran del «rey Salmón»¹⁹ (luego «reis Salmerón») y «la reina que se va», luego habla de que vio en una fuente una «fulana de ovillo» (por «fábula de Ovidio») con el «rey Antón» y «la diosa doña Ana». Enrico le corrige: «La diosa Diana diría / y el rey Anteón». Como se puede apreciar, en las dos ocasiones (lás únicas) en que se refiere a Anteón, en la comedia se le nombra como «rey», pero astutamente Cruickshank habla de «príncipe Acteón», porque le conviene sugerir el paralelo. En toda la escena, el que se había identificado como paralelo del Príncipe de Gales (el supuesto «príncipe extranjero» Teobaldo) no aparece, así que se da un salto entre una alusión a una fuente de Diana y Acteón (que en la comedia no es reconocido como príncipe) en un chiste de un gracioso con una anécdota (no datada) que «posiblemente» sería la base de la inspiración calderoniana, dándose otro salto más al cuadro de Tiziano que colgaría en la antesala del Salón dorado. La tercera imagen mitológica a la que nos referíamos, con una fuente que aparecería en escena y en la que se esconde el Rey, es la que verdaderamente tiene rendimiento dramático y espectacular: la historia de Venus y Adonis. La de Diana y Acteón es muy secundaria, no es obligatoria como imagen en escena (aunque podría haber estado), no tiene relación con el personaje identificado con el príncipe de Gales... Sin embargo, se pone el foco sobre ella y, por conveniencia, se magnifica al ponerla en relación con otras informaciones extradramáticas de posible vínculo.

5. «Por lo tanto, se advierte cómo desde el principio de su carrera de dramaturgo, Calderón hace uso de la mitología en una obra de carácter histórico, para transmitir un mensaje a una personalidad de la realeza, en este caso a un príncipe extranjero»²⁰. Todo este conjunto de imprecisiones se considera razón suficiente para extraer como consecuencia el uso de la mitología para transmitir mensajes a una persona real que (no se dice nada al respecto) es muy dudoso que estuviera en condiciones de entender español (más aún el español sutil y en verso, lleno de juegos de palabras y lenguaje conceptuoso, de las comedias). ¿No es todo realmente enrevesado?

6. «De igual interés, pero más destacable, es la presentación que se hace del joven rey y su manera de acosar a la condesa de Salisbury. En esta ocasión, Calderón se sirve del personaje del gracioso para representar al rey como una bestia hambrienta y cegada por el apetito, imagen que nos hace pensar en la reputación que Felipe IV se había venido ganando como seductor de jóvenes damiselas...»²¹. Se vuelve ahora a señalar al rey Eduardo como «joven rey» para que encaje mejor la posible alusión a Felipe IV. Al que no haya leído la obra parecería que habrá un pasaje en el que el gracioso «represente al rey como una bestia hambrienta y cegada por el apetito». No hay tal cosa: solo de modo indirecto podría decirse, pues lo que ocurre es que, en la primera

19. En la edición de Cervantesvirtual, la lectura «Rey Salomón» en el verso 430 es errónea. El original diría «rey Salmón» (y de ahí el chiste) como lo corrobora el que solo así el verso sería octosílabo.

20. Cruickshank, 2002, p. 96.

21. Cruickshank, 2002, p. 96.

jornada, el muy tonto de Tosco, por una confusión de su ignorancia, cree que una figura embozada (que es el Rey), que se acerca a su señora Estela, es un hombre al que llaman «Crepúsculo» (según le han explicado antes por broma) y que se come a la gente. Literalmente, y como es propio de los miedosos graciosos de comedia, 'se caga de miedo' y se va (Jornada primera, vv. 823-830). El Rey, sin embargo, llega a Estela, se pone a sus pies «humilde enamorado», rey y amante. Es, después, con la negativa de Estela, cuando se siente despreciado y muestra la ira del poderoso, tratando de forzarla. Forzado también se ve el texto para decir lo que Cruickshank quiere que diga. Incluso aceptando (que es mucho aceptar) que el gracioso representara al Rey de esa manera, ¿no hay demasiado contraste entre un rey de comedia, «bestia hambrienta y cegada por el apetito» y un rey verdadero «seductor de jóvenes damiselas»? ¿Puede pensarse que el mejor modo de pasar un mensaje al rey más poderoso del mundo es a través de esta torcida alusión hecha por un dramaturgo primerizo delante de toda la corte y del príncipe de Inglaterra?²²

Para terminar, en el texto de Cruickshank se propone la posibilidad, además, de que los mensajes o avisos críticos a los hombres serían inducidos por Olivares (que sería el que habría manejado los hilos en la sombra), pero el hecho de dotar de mayor determinación y de elevados principios morales a los personajes femeninos «parece improbable [...] que [...] no sea exclusivo de la mente de Calderón»²³. Es este otro de los aspectos en los que se insiste para hacer más moderno a Calderón: una visión más positiva de la mujer y de sus virtudes, que también se lleva al plano de correspondencia política en su momento histórico, con consideraciones como la que sigue, referidas a *La gran Cenobia*, que deberían ser objeto de profunda crítica, por el uso de un método similar al denunciado hasta aquí: «Es de suponer que al menos una parte del público, entendiera esto como una declaración a favor de conceder más participación en el gobierno a miembros femeninos de la realeza de probada competencia, como era el caso de la reina Isabel»²⁴.

CONCLUSIÓN

Sobre los diversos modos de interpretar la Comedia ya he reflexionado en un artículo en el que introduzco a esta cuestión clave, donde identifico algunos problemas y propongo una orientación básica²⁵. Espero, ahora, mediante este comentario sobre un artículo de Cruickshank, haber mostrado algunas prácticas inadecuadas de tratamiento crítico de textos y prevenir contra ellas. Incluso ante las voces más autorizadas *a priori* debe hacerse una lectura crítica sin aceptar sin más lo que nos diga, sobre todo si no conocemos directamente el texto o los textos de que

22. A esta pregunta final han dedicado su reflexión especialmente Fernández Mosquera (2006 y 2008) y Ruano de la Haza (2011) con observaciones tan razonables como penetrantes.

23. Cruickshank, 2002, p. 96.

24. Cruickshank, 2002, p. 97.

25. Rubiera, 2008.

nos habla. Animo, particularmente a los estudiantes, a reflexionar sobre el método empleado por cada uno al acercarse a los textos para interpretarlos o comentarlos críticamente. Pregúntense: ¿puedo decir lo que quiera sobre el texto o el texto también tiene sus derechos?

Ante todo, mi recomendación es la lectura completa y atenta de los textos, primero con una actitud de apertura hacia ellos, tratando de no imponerles nuestro prejuicio, de no hacerles responder lo que queremos que nos respondan. No ir a buscar a los textos lo que necesitamos encontrar, haciéndoles determinadas preguntas en la dirección que nos conviene y no haciendo otras porque suponemos que sus respuestas no nos convendrían. Después, no extraer las citas y transportarlas a nuestro discurso yendo en contra de lo que significaban en su contexto, de donde han sido arrancadas.

Toda investigación se basa en una elección o selección de fragmentos, por lo que hay que tener buen cuidado de identificar cuál es su función dentro del texto de donde han sido extraídos, cuál es su pertinencia allí. Otros fragmentos que también están allí, ¿contradirían nuestras conclusiones? ¿No habremos excluido algo significativo, porque no nos conviene? Es decir, tratemos de ser conscientes de la manipulación y maquillaje —inevitables— a las que hemos sometido los textos al introducirlos en nuestro discurso con una determinada intención. ¿Los hemos forzado por ello? ¿Habremos magnificado, sobredimensionado, algo que en el texto es muy secundario para presentarlo como muy significativo? ¿Lo hemos hecho sin prevenir al lector, olvidando declarar partes que son más evidentemente significativas pero que nos conviene ocultar? Aprendamos a escuchar al texto para ver si se resiste a nuestra interpretación. Corrijamos nuestro punto de vista, ajustemos nuestra pre-visión, si es necesario, pero no forcemos el texto a nuestra conveniencia (<https://www.scipedia.com>).

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, «En busca de estructuras, integraciones y seriedades. Una apostilla a *Guárdate del agua mansa* de Calderón», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas I-VI*, ed. Heraclia Castellón Alcalá et al., Almería, Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación de Almería, 1991, pp. 107-117.
- Arellano, Ignacio, *Los rostros del poder en el Siglo de Oro. Ingenio y espectáculo*, Sevilla, Renacimiento, 2011.
- Arellano, Ignacio, «Masculinidades ansiosas en tratadistas ibéricos de conducta áulica (Siglo de Oro)», *Criticón*, 123, 2015, pp. 193-212.
- Calderón de la Barca, Pedro, «*Amor, honor y poder*», *Comedias II, Segunda Parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Amor, honor y poder*, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/amor-honor-y-poder--0/html/>> [15/11/2015].

- Cruikshank, Don W., «Calderon's *Amor, honor y poder* and the Prince of Wales, 1623», *Bulletin of Hispanic Studies*, 77, 1, 2000, pp. 75-99.
- Cruikshank, Don W., «La crítica discreta del poder en la obra calderoniana de la primera época», en *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa, 2000*, ed. José M^a. Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón, Madrid, Castalia, 2002, pp. 95-105.
- Cruikshank, Don W., *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, Madrid, Gredos, 2011.
- Elliott, John H., *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona, Crítica, 1990.
- Fernández Mosquera, Santiago, «Libertad hermenéutica y modernidad: las primeras fiestas cortesanas de Calderón», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 263-282.
- Fernández Mosquera, Santiago, «El significado de las primeras fiestas cortesanas de Calderón de la Barca», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época, XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2008, pp. 208-232.
- Ruano de la Haza, José María, «Lecturas políticas de comedias representadas en los teatros comerciales de los siglos de oro», *Anuario calderoniano*, 4, 2011, pp. 297-312.
- Ruano de la Haza, José María, «Entre Don Pedro Calderón y Don William Cruickshank», *Bulletin of Spanish Studies*, 90, 4-5, 2013, pp. 461-472.
- Rubiera, Javier, «Las fortunas de Carlos, el licenciado Vidriera de Moreto», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. M^a. Luisa Lobato y José Antonio Martínez Berbel, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 291-314.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Calderón nuestro contemporáneo. El escenario imaginario. Ensayo sinóptico*, Madrid, Castalia, 2000.
- Samson, Alexander (ed.), *The Spanish Match. Prince Charles's Journey to Madrid, 1623*, Aldershot/Burlington, Ashgate, 2006.
- Sánchez Jiménez, Antonio, «La lectura política de un auto de Calderón de la Barca: *La cena del rey Baltasar*», *Voz y letra. Revista de literatura*, 23, 2, 2012, pp. 19-36.
- Vila Carneiro, Zaida, *Edición, estudio y anotación de la comedia «Amor, honor y poder» de Pedro Calderón de la Barca*, Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2013. Disponible en línea: <<http://dspace.usc.es/handle/10347/8650>> [24/10/2015].

